

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

66 | 2012
Varia

Livres reçus

François Albera, Hélène Fleckinger et Jean Antoine Gili



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4501>

DOI : 10.4000/1895.4501

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 181-189

ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, Hélène Fleckinger et Jean Antoine Gili, « Livres reçus », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4501> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4501>

© AFRHC

Livres reçus

François Albera, Maria Tortajada (dir.), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, 383 p.

Issu d'un colloque international tenu à l'université de Lausanne élargi à d'autres contributeurs, ce recueil entend « faire le point » sur la question des dispositifs de vision et d'audition, entre l'apparition de la notion dans le champ du cinéma autour de 1970 et l'usage tout autre que lui donne Michel Foucault dans *Surveiller et punir* peu après. Contributions de Thomas Elsaesser, André Gaudreault, Charles Musser, Elie During, Gilles Delavaud, Philippe Ortel, Patrick Désile, Christophe Wall-Romana, etc.

Emmanuelle André, *le Choc du sujet*.

De l'hystérie au cinéma (XIX^e-XXI^e siècle),

Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, 204 p.

L'hypothèse de l'ouvrage est que la mise en scène cinématographique s'invente sur un fond pathologique. Il fait la proposition de repenser les critères de l'analyse filmique à l'aune d'une culture visuelle issue des protocoles scientifiques et de la culture populaire. D'un siècle à l'autre, le choc du sujet s'est déplacé. Soumis à la critique d'une civilisation bourgeoise, il sert aujourd'hui la métaphore d'une aberration politique. Voir le compte rendu dans le présent numéro.

Michel Baptiste, Jean A. Gili, Lucien Logette,

Daniel Sauvaget, Christian Viviani, (dir.)

Dictionnaire mondial du cinéma,

Paris, Larousse, 1 120 p.

Réédition refondue du *Dictionnaire du cinéma* qu'avait créé Jean-Loup Passek en 1986, plusieurs fois remis à jour jusqu'en 2001 (et édité en deux volumes au format poche en 1995), devenu au passage un dictionnaire « mondial ». On va toujours de Aes (Erik) à Zwobada (André), alpha et oméga inchangés du corpus, mais entre les deux nombre d'aménagements, d'introductions de nouvelles entrées, de

notices actualisées, complétées, corrigées, rendent l'acquisition de ce fort volume indispensable pour retrouver une filmographie de cinéaste, d'acteur, de technicien ou de scénariste, consulter un article d'ensemble sur une question technique ou la présentation d'une cinématographie nationale – y compris en enchaînant les notices individuelles consacrées aux réalisateurs, acteurs et techniciens d'un pays qui peuvent former, quand elles sont bien faites, un ensemble que seul la division de l'alphabet a dissocié. Les éditeurs s'interrogent en introduction sur la pertinence de livrer au public un dictionnaire « papier » à l'ère d'Internet et de Google. C'est sans doute un écho des doutes que la maison Larousse – ou plutôt Hachette – dut avoir, mais on sait que l'Universalis, qui avait parié sur le CD-Rom, dut faire machine arrière. Il était donc sage de rééditer « le » Larousse, seul de son genre (succédant au pionnier *Dictionnaire du cinéma et de la télévision* en 4 volumes de Bessy et Chardan chez Pauvert dans les années 1960) parmi les dictionnaires trop succints des uns et trop subjectifs des autres. On a opportunément supprimé les cahiers photos de l'édition 2001 qui entravaient la consultation, en revanche on ne peut plus attribuer la responsabilité des notices. Au départ les collaborateurs signaient leurs contributions, puis on indiqua en tête d'ouvrage quels secteurs ils couvraient. Aujourd'hui on a listé l'ensemble des collaborateurs passés et présents (certains disparus n'ont évidemment pas pu revoir leurs textes, d'autres n'ont pas été sollicités). C'est un peu regrettable d'autant plus que tous n'ont manifestement pas obéi aux mêmes critères de traitement de leurs « entrées » ce qui donne une impression parfois inégale à l'ensemble. Il est des notices ultra-ramassées, d'autres très développées, certaines actualisées au plus près, d'autres restées telles qu'elles étaient il y a plusieurs années (faute de « repreneur »?). On laissera à de futurs exégètes le soin de comparer les différentes éditions pour y lire des « déplacements » d'intérêts ou de cadres de recevabilité (mode, prégnance de courants dominants)

ou des impasses (la notice Kracauer, réduite, reste insuffisante, on se borne à préciser que la traduction de *De Caligari à Hitler* est « médiocre »!) et de relever les inévitables mastics (Boris Kaufman, le seul des trois frères à avoir quitté la Russie, qui était « d'origine russe » jusqu'en 2001, est devenu « soviétique » en 2011, et sa carrière américaine expédiée en quelques titres sans mention de son Oscar pour *On the Waterfront*!). Ouvrons, au hasard les pages 606-607 pour les confronter aux pages 1304-1305 de l'édition de 1995 : on observe à la fois un resserrement sur des notices comme celles de René Lefèvre et Fernand Léger – dont les 105 mots signés Dominique Noguez sont maintenant 51 –, des reprises telles quelles (Stuart Legg, Raymond Legrand, Ernest Lehman), une légère augmentation (Vladimir Legochine – un titre et un adjectif en plus), une actualisation (Michel Legrand), et, si Maurice Lehmann est toujours absent (sinon à consulter la notice Autant-Lara), apparaissent de nouvelles entrées avec Philippe Le Gay, John Leguizamo et surtout le finlandais Lehmuskallio ; mais Boris Lehman voit sa filmographie arrêlée en 2008 (comme Michael Snow du reste tandis que Dwoskin c'est... 1974!). Puisque allusion était faite plus haut au dictionnaire de Pauvert, souhaitons que la prochaine édition du Larousse inclue également la télévision (Bluwal est absent et les contributions de plusieurs cinéastes, parfois plus prolifiques pour le petit écran que pour le grand, apparaissent déséquilibrées – ainsi Mitrani, Soutter, mais on pourrait dire aussi L'Herbier : « de 1952 à 1973, il se consacrera à la télévision »).

Catherine Brun et Olivier Neveux (dir.),
« Les Cinémas d'Armand Gatti »,
AG Cahiers Armand Gatti, n° 2, 2011, 368 p.
Ce deuxième numéro de la revue annuelle *AG Cahiers Armand Gatti* se propose d'interroger « les cinémas d'Armand Gatti » et de mettre en évidence une partie souvent méconnue, parfois minorée, d'une œuvre prolifique et protéiforme davantage célèbre

pour sa production théâtrale et poétique. Cette livraison, riche et approfondie, regroupe onze études, des articles d'actualités et des documents d'archives. Compte-rendu dans un prochain numéro.

David Bruni, *Dalla parte del pubblico.*

Aldo De Benedetti sceneggiatore,

Rome, Bulzoni, 2011, 298 p.

Chantre du cinéma populaire, Aldo De Benedetti a accompagné Mario Camerini, Mario Mattoli, Carlo Ludovico Bragaglia, Raffaello Matarazzo... dans des œuvres qui ont enthousiasmé le public, le faisant rire ou pleurer. Ce fin lettré a été également associé à des adaptations de romans célèbres (*Daniele Cortis*, *Eugénie Grandet*) mis en scène par Mario Soldati. De Benedetti a contribué à former le goût du public, offrant une surprise portait de la société italienne. Le livre parcourt toute la carrière du scénariste en essayant de mettre en relief son apport spécifique, démarche toujours délicate lorsqu'on examine des films dont le scénario a été écrit à plusieurs mains.

Gianni Canova, Luisella Farinotti (dir.),

Atlante del cinema italiano.

Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo,

Milan, Garzanti, 2011, 398 p.

Une tentative de synthèse autour du cinéma italien des années 2000 dans son rapport aux individus, aux paysages, aux questions socio-économiques. Le livre souligne l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes (Celestini, Crialesse, Gaglianone, Garrone, Ozpetek, Sorrentino, Virzi, Winspeare...).

Jaime Céspedes (dir.),

Cinéma et engagement. Jorge Semprun scénariste,

Paris / Condé-sur-Noireau, CinémaAction / Editions

Charles Corlet, 2011, 176 p.

Décédé en juin 2011, Jorge Semprun a partagé sa vie entre l'engagement militant et la création littéraire. Auteur de nombreux scénarios, notamment ceux de *la Guerre est finie* d'Alain Resnais de *Z* et de *l'Aveu* de

Costa-Gavras, *les Routes du Sud* de Losey, Semprun a laissé une trace profonde dans le cinéma. Le livre coordonné par Jaime Céspedes en rend compte avec précision.

Viktor Chklovski, *Textes sur le cinéma*,

Lausanne, L'Âge d'Homme, 2011, 357 p.

Chklovski s'est fait connaître en décembre 1913 en prononçant dans le milieu de la bohème artistique pétersbourgeoise une conférence sur le futurisme dans l'histoire de la langue qui prenait la défense du « langage zaoum », et qui devint *la Résurrection du mot* (Champ libre), préconisant l'intérêt pour « le mot en tant que tel ». Son nom est lié à quelques formules toujours fécondes pour l'analyse littéraire aussi bien que filmique telles que l'opposition sujet / fable, la défamiliarisation (ou étrangéification), « l'art comme procédé ». Avec d'autres spécialistes de littérature et de linguistique (Tynianov, Eikhenbaum, Brik, Jakobson, etc.), il est l'un des fondateurs du formalisme russe (l'OPOIAZ et le Cercle linguistique de Moscou), qui, « de 1920 à 1931 va disposer d'une base institutionnelle et pédagogique à l'Institut national d'histoire des arts » (Aucouturier). C'est dans le cadre de cet institut que les formalistes développeront une analyse d'ensemble du cinéma (la « poétique du film »). Cependant Chklovski, s'il participe à l'entreprise, avait déjà publié des textes sur le cinéma auparavant, notamment lors de son séjour à Berlin (sur Chaplin) et il se montra le plus prolifique des formalistes en pratiquant la critique et en devenant également scénariste (pour Kouléchov, Barnet et bien d'autres). Ayant régulièrement réédité des choix de ses textes en URSS, Chklovski était traduit depuis les années 1960-1970 en allemand, en italien, en anglais ou en espagnol (Cuba). L'édition française accusait en revanche une lacune que Valérie Pozner comble avec ce recueil – qui procède d'un travail de retour aux sources à partir de la totalité du corpus dans les éditions originales des périodiques de l'époque couvrant les années les plus riches de cette

réflexion, 1918-1931 – en traduisant et annotant de manière détaillée les principaux textes de l'auteur (« Sémantique du cinéma », « Leur Présent » par exemple, ou consacrés à Eisenstein, Vertov, Douglas Fairbanks, etc.).

Arnaldo Colasanti, Ernesto Nicosia (dir.),

***Mario Camerini: la nascita della modernità*,**

Rome, Gli archivi del'900, 2011, 312 p.

Longtemps sous-estimé, Mario Camerini retrouve sa place dans l'histoire du cinéma italien, notamment avec la rétrospective que lui consacre le festival de Locarno en 1992, donnant lieu à une monographie en français, la seule, sous la direction d'Alberto Farassino (contributions de Farassino, Ricci, Gili, Fink, Germani, etc. Éditions du festival de Locarno). Dans une carrière commencée aux côtés d'Augusto Genina dont il était le cousin, Camerini passe à la mise en scène en 1923 avec *Jolly* avant de donner le meilleur de lui-même dans les années 1930 et 1940. Quelques œuvres estimables tournées après la guerre, notamment *Ulysse* (1954) ou *Crimen* (1960) ne suffisent pas à le maintenir sur le devant de la scène. Pourtant, l'ensemble est plus homogène qu'il ne semble et des films comme *Gli uomini che mascalzoni* (1932), *Darò un milione* (1935) ou *I grandi magazzini* (1939) constituent indubitablement des réussites majeures à l'échelle du cinéma européen. Composé d'études sur les films, les thèmes, les genres, la mise en scène, et enrichi de témoignages, l'ouvrage, très richement illustré, constitue une approche stimulante vis-à-vis d'un cinéaste « hollywoodien » par sa capacité à surmonter toutes les contraintes de production et à dépasser un cadre idéologique contraignant, comme ce fut le cas pendant la période fasciste.

Pedro Costa, *Casa de Lava*,

Tokyo, Cinematrix, 2010, n. p.

Cet ouvrage au format 21 × 14 cm reproduit les pages d'un cahier à carreaux sur lequel le cinéaste portugais a disposé des images de presse, des coupures de

journaux, des inscriptions manuscrites ou dactylographiées, des photographies originales en une sorte de vaste collage séquentiel où chaque double page joue du montage entre les différents éléments retenus. Reprises au début de l'ouvrage la série d'hallucinantes photographies d'Edith Scob dans *les Yeux sans visage* de Franju, suivant la dégradation de sa physionomie à mesure que la greffe se nécrose pourrait servir d'emblème à cette suite d'images inquiètes. Plus tard ce sera les malades du sida en Afrique, les populations de pays en proie à la guerre et, dans les intervalles, des portraits de Picasso, une mère à l'enfant.

Georges Didi-Huberman,

Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3, Paris, Minuit, 2011, 382 p.

Accompagnant l'exposition «Atlas» dont il a été le commissaire (Madrid, Karlsruhe), l'auteur poursuit sa réflexion sur le rôle des images dans la connaissance de l'histoire à partir de l'œuvre d'Aby Warburg, *Mnemosyne* que domine le traumatisme de la Première Guerre mondiale et son cortège de destructions, d'explosions, de ruines. C'est d'ailleurs la référence aux «Désastres de la guerre» de Goya qui ouvre le livre et le traverse. En abordant ce qu'on peut appeler, en termes foucaaldiens, une «archéologie du savoir visuel», le livre raconte par un montage de «gros plans» et non un récit, les métamorphoses d'Atlas, ce titan condamné à supporter le poids du monde, en atlas, cette forme visuelle et synoptique de connaissance dont la fécondité a pu être révélée par les travaux d'un Gerhard Richter ou d'un Jean-Luc Godard. «Forme visuelle du savoir», «forme savante du voir» répondant aux deux paradigmes de l'esthétique et de l'épistémique, l'atlas subvertit les logiques respectives de ces deux axes : il introduit une impureté fondamentale alliée à une exubérance, une fécondité, que ces modèles étaient conçus pour conjurer. Le sensible, le divers, le lacunaire de chaque image entre dans le rationnel «pur» et, à l'inverse, le montage (construction) entre dans

l'esthétique «pure». L'atlas fait exploser les cadres, il déconstruit, il est ouverture aux possibles : son principe, son moteur, c'est l'imagination qu'il faut entendre, l'auteur nous met en garde d'emblée, non point comme fantaisie personnelle ou gratuite mais comme «connaissance traversière». Baudelaire la voyait à l'œuvre aux plans des «rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies» et écrivait qu'un savant sans imagination serait un «faux savant» ou du moins «un savant incomplet» (le thème a été repris par Bachelard, Canguilhem ou Simondon). La connaissance par l'imagination qui se développe au tournant des XIX^e et XX^e siècles requiert le tableau, les associations d'idées, transferts, déplacements jusqu'à «l'iconologie des intervalles» de Warburg qui transgressait le cloisonnement méthodologique de sa discipline en l'ouvrant au multiple et à l'anachronisme. Ainsi l'atlas d'images est «une machine de lecture» libérée du modèle linguistique, rhétorique ou argumentatif, qui entre dans une constellation d'appareils allant de la boîte de lecture à la chambre photographique, en passant par les cabinets de curiosité ou les collections de cartes postales. On voit que le cinéma entre dans cette chaîne sans effort et d'ailleurs tant ses procédures les plus ordinaires – comme le montage – que ses théorisations les plus élaborées – comme celles d'Eisenstein – appartiennent à la cartographie de Didi-Huberman. On saisit bien le centre de gravité de la proposition de ce dernier dans la brève confrontation qu'il orchestre avec François Dagognet qui, depuis ses *Tableaux et langages de la chimie*, s'intéresse précisément aux mêmes objets que lui. Or l'épistémologue voit dans l'iconologie médicale et scientifique (qu'il élargit à l'occasion à l'art) une symbolique abrégative, c'est-à-dire propre à faire mieux voir et permettre une mise en œuvre efficace de la connaissance. À cette abréviation pratique (soumission, dit-il, aux «usages»), Didi-Huberman oppose la démultiplication et la polysémie d'une visibilité toujours en excès.

Olivier Dutel, Anne Grèzes, Gaëlle Joly, *Kinetica. Lieux d'expérimentations cinématographiques en Europe*, Vénissieux, La Passe du vent, 2011, 144 p. Un guide de trente lieux occupant d'anciennes friches industrielles (usines, moulins, chocolateries), ou encore des brasseries, piscines, garages, etc. désaffectés, transformés en « lieux d'expérimentations cinématographiques » que le ministère de la Culture et de la Communication a souhaité voir établi. Généralement animés par des collectifs d'artistes ou des cinéastes, issus de quarts ou de coopératives, ces salles de projection, de montage, de tirage même situées à Grenoble, Rotterdam, Copenhague, Lausanne, Saint-Etienne, Gand, Londres, Saint-Martin-le-Vinoux et quelques autres encore sont parcouru par ce livre-itinéraire, travelogue cinématographique joliment mis en page. Chacun est décrit, son histoire détaillée, sa politique de programmation ou de production explicitée tandis que des plans ou des photographies en donnent une idée spatiale. Préface de Frédéric Mitterrand.

Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*,

Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, 272 p. L'auteur a été l'un des principaux artisans de la redécouverte de l'œuvre cinématographique d'Antoine. Cette monographie à laquelle il a travaillé des années durant voit le jour quelques années après sa disparition. Avec le numéro que lui avait consacré 1895, elle offre désormais l'ouvrage de référence qui manquait sur le réalisateur de *l'Hirondelle et la mésange*. Voir dans le n° 64 de 1895 *Revue d'histoire du cinéma*, l'étude qu'Alain Carou a consacrée à Philippe Esnault qui constitue aussi la postface au présent volume.

Jean A. Gili, *le Cinéma italien*, Préface d'Ettore Scola, Paris, La Martinière, 360 p.

La réédition d'un ouvrage sur le cinéma italien paru une première fois en 1996 dans une édition revue et augmentée.

Voir le compte rendu dans le présent numéro.

Frank Lafond (dir.), *le Mystère Franju*,

Paris / Condé-sur-Noireau, CinémAction n° 141, Editions Charles Corlet, 2011, 196 p.

Une série d'études pour cerner une personnalité singulière dont la filmographie n'a finalement suscité qu'assez peu d'exégèses d'ensemble (en dehors des Premier Plan dus à Freddy Buache et Marie-Magdeleine Brumagne). Le numéro se divise en approches thématiques (avec Roxane Hamery, Albin Jamin), lectures de films, adaptations et comporte des entretiens avec le cinéaste, avec Jean-Pierre Mocky, scénariste de *la Tête contre les murs*, Jacques Champreux, et une analyse de la réception critique de l'œuvre de Franju (due à Gérard Leblanc qui avait lui-même consacré un travail à Franju documentariste).

Michèle Lagny, *Edvard Munch. Peter Watkins*, Lyon, Aléas « Le vif du sujet », 2011, 109 p.

La redécouverte d'un film oublié que la récente exposition Munch a remis en mémoire.

Voir les Notes de lecture dans le présent numéro.

Mario Monicelli, Alberto Mondadori,

Un inesprimibile sentimento di fraternità 1934-1968, Milan, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2011, 60 p.

Mario Monicelli et Alberto Mondadori, le cinéaste et l'éditeur, étaient cousins. Des années trente aux années soixante, ils ont échangé de nombreuses lettres dont l'échantillon reproduit ici éclaire avec humour tout un aspect de la vie intellectuelle italienne.

Meris Nicoletto,

Valerio Zurlini. Il rifiuto del compromesso,

Alessandria, Falsopiano, 2011, 384 p.

L'œuvre relativement mince (huit films) de Valerio Zurlini continue à alimenter la recherche tant ce cinéaste parvint à exprimer les désillusions d'un individu et les échecs d'une époque. Meris Nicoletto

parcourt la filmographie sous l'angle d'un refus permanent du compromis, refus qui conduisit Zurlini à renoncer à de nombreux projets, dont certains très avancés.

Marion Poirson-Dechonne, *Le cinéma est-il iconoclaste?*, Paris/Condé-sur-Noireau, Cerf/Corlet, 2011, Collection 7^{ème} Art, 320 p.

Dans la perspective spiritualiste qui marque souvent la collection 7^e Art, l'auteur s'attache à montrer que le cinéma constitue l'aboutissement de la pensée religieuse sur l'image. Elle s'interroge sur la légitimité de la représentation du divin à l'écran, représentation qui selon elle continue à susciter des réactions de fanatisme et d'exclusion.

Christian Rolot (dir.), *Pierre Etaix. Histoire d'un itinéraire*, Lézignan-Corbière, Cinergon, 2011, 157 p.

Ayant opportunément bénéficié de l'aide du RIRRA, cet ouvrage consacré à Pierre Etaix réunit quatre études sur ce dernier ainsi qu'un long entretien avec lui, un scénario inédit et de nombreux croquis et dessins du cinéaste ainsi qu'une filmographie (non détaillée) et une bibliographie des écrits d'Etaix. Les études procèdent de journées d'étude sur le cinéma de Pierre Etaix tenues à Montpellier III : on y trouve les signatures de Jean-Baptiste Massuet, Guillaume Boulangé, Laurent Le Forestier, Philippe Goudard. Francis Ramirez – qui avait consacré sa thèse de doctorat à l'« Etude sémiologique du rire au cinéma : *le Soupissant* et *le Grand Amour* » en 1974 –, mène, avec Christian Rolot l'entretien avec le cinéaste, clown, gagman et dessinateur et tous trois co-signent le scénario inédit intitulé B. AB.E.L.

Laurent Véray, *les Images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création*, Sérén CNDP-CRDP, Patrimoine Références, 2011, 315 p.
Voir le compte rendu dans le présent numéro.

Vito Zagarrío, *L'immagine del fascismo.*

***La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Rome, Bulzoni, 2009, 292 p.**

Un des meilleurs experts de la période fasciste, Vito Zagarrío, qui a publié récemment un ouvrage sur la revue *Primato* que dirigeait le ministre Bottai (« *Primato* ». *Arte, cultura, cinema del Fascismo attraverso una rivista esemplare*, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007), reprend la question toujours controversée de la place des intellectuels, de la culture, des mass-médias, du cinéma, pendant la période fasciste.

Revues reçues

***Archipel* n° 34, décembre 2011**

« **Silence on tourne la page!** »

Numéro de cette revue lausannoise consacré à la question du scénario comme l'une des formes du binôme « cinéma et littérature ». Alain Boillat, qui dirige l'ensemble, signe une importante première étude intitulée : « À la recherche du scénario. Le scénario comme objet (d'étude) et pratique (d'écriture) ». C'est d'ailleurs selon ces deux aspects que l'on peut diviser les deux types d'approches proposées dans les différentes contributions. Les uns examinent les « effets-cinéma » dans l'œuvre littéraire (ici Ramuz dont l'écriture adopte des procédés de découpage et montage et une spectacularisation du récit ; là Cendrars qui a beaucoup parlé de cinéma dans ses romans, publié un bref essai (*l'ABC du cinéma*) et nourrit nombre de projets qui n'aboutissent pas) ou la théorie du scénario de l'écrivain Pasolini. Les autres s'attachent à la nature et la condition de l'écrit scénaristique : manuels américains et normativité qu'ils induisent, statut du scénario dans le jeu vidéo, analyse comparative d'un scénario et de sa novellisation.

***Archivos de la Filmoteca*, n° 68, octobre 2011**

La revue de Valencia consacre un dossier coordonné par Nancy Berthier et Marion Gautreau sur « la

Révolution mexicaine en images». Le cinéma y a sa place, bien entendu (des bandes d'actualités documentant les événements aux films de fiction), mais pas seulement : ainsi Monique Plâa examine les fresques du Palais national réalisées par Diego Rivera entre 1929 et 1935 et qui embrasse toute l'histoire du Mexique. L'auteur examine la composition visuelle des différentes pièces de cet ensemble monumental en s'attachant à cette question : comment Rivera capture-t-il notre regard ? À quelles fins ? Comment progresse-t-on d'une scène à l'autre ? Les fresques créent une idée de la Révolution qui se fondent sur une liaison entre les combats du passé, même lointain, et les luttes actuelles et futures. Dans un autre ordre iconographique, celui de la presse illustrée, Marion Gautreau examine la représentation de la Révolution mexicaine dans les magazines européens (comme *le Miroir*, *la France illustrée*, *le Berliner Illustrierte Zeitung* ou *The Sphere*, etc.) autour de 1910. Elle repère les effets de l'éloignement géographique et la persistance des stéréotypes. À partir des photographies collectionnées par Isidoro Fabela, intellectuel révolutionnaire et l'un des diplomates mexicains les plus importants de la première moitié du XX^e siècle, Alberto del Castillo Troncoso examine la vision qu'il eut des événements. Andrea Noble s'attache à la manière dont on rendit compte par l'image et par les mots de l'émotion de Pancho Villa qui se rendit sur la tombe de son héros, Francisco Madero dès lors que ses troupes, et celles de Zapata eurent occupé la ville de Mexico, le 6 décembre 1914.

Le cinéma, on l'a dit, n'est cependant pas en reste. Nancy Berthier analyse ainsi la vision du dirigeant révolutionnaire Zapata dans le film d'Elia Kazan et John Steinbeck de 1952. Elle distingue deux fonctions narrative et dramaturgique dans le film, la « fonction documentaire », donnée comme la visée principale (authenticité, véracité, documentation) et la « fonction poétique » – « hollywoodisation du référent historique » destinée à capter le public – en

établissant que la seconde devient la « modalité dominante » et contribue à la mythification de « l'apôtre des paysans ». Auparavant Aurelio de Los Reyes avait analysé les bandes d'actualités sur la révolution mexicaine en tenant compte des contraintes techniques qui les affectèrent et de leur préservation très lacunaire et Angel Miquel les documentaires réalisés au Mexique par la suite pour construire la geste historique. Patricia Torres San Martín livre une analyse féministe d'un mélodrame révolutionnaire de 1949 (*la Negra Angustias*). Eduardo de la Vega Alfaro, s'attache à un film réalisé en 1960, *la Sombra del caudillo* de Julio Bracho, qui subit l'interdiction de la censure trente années durant assumant de la sorte le statut peu enviable de film le plus censuré de l'histoire du Mexique sinon du monde entier. L'auteur s'adonne à une analyse textuelle propre à mettre en lumière les réels motifs de la censure.

Bianco e Nero, n° 570, mai-août 2011

Adoptant une formule monographique, la revue du Centro Sperimentale di Cinematografia publie un très riche dossier sur « Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano ». Après le livre publié à Bologne en 2008, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano* (dirigé par Monica Dall'Asta, que l'on retrouve parmi les auteurs du numéro de *Bianco e Nero*), la livraison de la revue romaine revient avec un ensemble de textes très riches sur le rôle des femmes dans la naissance et le développement du cinéma muet italien, des femmes présentes évidemment comme comédiennes mais aussi comme cinéastes, scénaristes, monteuses et – typique métier « féminin » – spécialistes des colorations de pellicule.

Cinéma & Cie. International Film Studies Journal, vol. X, n° 14-15, Spring-Fall 2010

Dans ce numéro une première partie, dirigée par Pierre Chemartin et Stefania Giovenco, est consacrée au thème « Animer et ré-animer les images » dans le cinéma, le cinéma d'animation et la bande

dessinée, à partir de communications prononcées dans le cadre de l'Ecole de printemps de Gorizia de 2010. Celle-ci est vouée à « penser les relations entre les médias audiovisuels, l'architecture et les espaces publics ». Le thème du dossier est à envisager, écrivent les responsables de cette livraison, « en lien avec les tout derniers développements des études vidéoludiques » (voir dans ce numéro de 1895 *Revue d'histoire du cinéma*, le compte rendu de l'exposition « Game Story » par Alain Boillat). Pour eux, « la place grandissante de la BD, de l'animation et des jeux vidéo au sein des institutions universitaires résulte de la volonté affichée, de la part de chercheurs œuvrant au sein des études cinématographiques ou littéraires, de renouveler les questionnements de fond ». C'est évidemment l'étude du cinéma des premiers temps qui a ouvert cet espace du côté de l'intermédialité et des phénomènes culturels émergents et les théories qui ont accompagné ou dépassé ce domaine – comme celles de Lev Manovitch – ont promu des catégories comme celle de « convergence des médias » et d'« hybridation ». Ainsi examine-t-on les effets de la pratique des « blogs » sur la BD (Chemartin, Delporte) ou un renouvellement narratif de la BD « à l'ère des technologies numériques » (Boudissa), l'adaptation « picturale » de la BD par le cinéma numérique (Renouard). On relève parmi les contributeurs de cet ensemble les noms de Giusy Pisano (sur « le mouvement dessiné et photographié »), Jan Baetens (sur la BD), Dick Tomasovic (images dessinées, images animées dans la firme Marvel), Martin Barnier (« Que le public chante avec des cartoons » des frères Fleisher). Dans une seconde partie de la revue, des études variées et, il faut le dire, fort inégales, sont proposées parmi lesquelles on signalera celle de Stéphane Tralongo (« Magiciens de laboratoire : les procédés d'assemblage entre règle du secret et vulgarisation des connaissances ») et celle de Dorota Ostrowska (« International film festivals as producers of world cinema »).

Cinéma & Cie. International Film Studies Journal, vol. XI, n° 16-17, Spring-Fall 2011

Le dossier qui forme la première partie de ce numéro est consacré à « Revisiter l'archive », sous la direction de Simone Venturini à partir des communications présentées durant le dix-huitième colloque international d'études filmiques d'Udine de 2011. Il dessine trois champs de recherche : celui des discours et pratiques archivistiques « des premiers temps », c'est-à-dire des années 1920-1930 (contributions de Frank Kessler – qui repart de Boleslaw Matuszewski –, Klaas de Zwaan, Malte Hagener), celui des relations entre l'archive et ses traces (au sens de Derrida, fortement mis à contribution dans plusieurs articles), contexte économique, film-archive, fiction documentaire (ainsi *le Palais et la forteresse* d'Ivanovski, analysé par Dunja Dogo), celui, enfin du rôle des autorités politiques en ce qui concerne la mémoire, les images et le temps historique (exemple des archives « manquantes » de la dictature argentine – Valentina Cucca –, de la mémoire des Pieds Noirs – Marion Froger et Djemaa Maazouzi). La deuxième partie de ce numéro livre des articles variés tels « le cinéma comme espace épigraphique » (Mahfoud), « Le péché de répétition » (Grosoli qui revisite l'œuvre écrite de Bazin non recueillie dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* sur le cas particulier du *remake*), la figure parentale et ses implications narratives et culturelles dans le cinéma hollywoodien (Einwächter), la musique et les chansons dans le cinéma néo-réaliste (Pitassio), l'intermédialité dans l'industrie italienne du cinéma des années 1950, les films chansons (Di Chiara).

Cinémas, vol. 22, n° 1, 2011

« Trajectoires contemporaines du cinéma brésilien » sous la direction de Hudson Moura

Quaderni del CSCI. Rivista annuale del cinema italiano, n° 7, 2011

À l'occasion de la commémoration des 150 ans de l'unité italienne, la revue que dirige avec enthousiasme

siasme Daniela Aronica à Barcelone publie un ensemble de textes (études thématiques, entretiens, analyses de films, notices sur les cinéastes) consacrés aux « Storie del *Bel Paese*. L'Italia attraverso il cinema dal Risorgimento ad oggi ». On y trouve quelques uns des meilleurs spécialistes de la question, de Gian Piero Brunetta à Vito Zagarrio. On dispose ainsi d'une solide contribution à une célébration qui a donné lieu à d'innombrables rétrospectives et à quelques publications, par exemple *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)* de Pietro Cavallo (Liguori Editore, 2009) ou *Il Risorgimento nel cinema italiano (1905-2010)* de Giovanni Lasi et Giorgio Sangiorgi (Edit Faenza, 2011), sans parler des ouvrages qui ont accompagné le film de Mario Martone, *Noi credevamo* (cf. 1895, n° 64), film qui au demeurant illustre la couverture des *Quaderni*.

Studies in Russian & Soviet Cinema, vol. 5, Nr 2, 2011

Voir les Notes de lecture dans le présent numéro.

Vertigo, n° 41, automne 2011

« Ne pas mourir » : l'expression est prise comme formule définissant l'impératif auquel se trouvent assignés nombre de personnages de cinéma soumis au fatum, à un « contrat », etc. (Charlot, Cocteau, Truffaut, *Frankenstein*, Moretti, Nadine Trintignant). Comment s'y opposer ? Béla Tarr, autre dossier du numéro est aussi un exemple de cette résistance : « phénoménologie du chaos » ou « cinéma hypnotique » dans une « œuvre vouée au noir ».

Notes rédigées par François Albera,
Hélène Fleckinger et Jean A. Gili